

# Un art apophatique

**Maria Zoubouli**

DANS **NOUVELLE REVUE D'ESTHÉTIQUE 2016/2 n° 18**, PAGES 183 À 197  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130792512

DOI 10.3917/nre.018.0183

Date de mise en ligne : 21/06/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2016-2-page-183?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



MARIA ZOUBOULI

# Un art apophatique <sup>[1]</sup>

Dans l'historiographie byzantine, l'art occupe une place particulière ; dès le XIX<sup>e</sup> siècle, beaucoup d'encre a coulé pour cerner son univers qui est passionnant, tant par la richesse des matériaux et des formes, que pour son exotisme « mystique ». Depuis André Grabar jusqu'à Bissera Pentcheva, des deux côtés de l'Atlantique notre connaissance de l'art byzantin fut progressivement approfondie, ouvrant ainsi une voie royale dans l'approche de la civilisation byzantine. En juxtaposant deux entités épiques, Byzance et la Renaissance, cet article entreprend de montrer l'apophatisme de la vision comme principe fondamental de l'art byzantin, en symétrie avec l'apophatisme mieux connu de la diction.

Qu'est-ce que l'apophatisme de la vision ? L'image est par définition le domaine du voir ; son fondement dans le principe du non-voir constitue un oxymore. Celui-ci pourrait être entendu comme un schème rhétorique, une subtile figure de style qui signalerait la démarcation depuis les antécédents visuels de l'Antiquité. Mais cette observation serait imparfaite, si elle n'était pas mise en perspective dans le cadre d'une mutation de l'ontologie, qui permet aux Pères Grecs d'étayer un nouveau contexte culturel, qui change non seulement les images, mais aussi les modalités de la vision.

*Apophasis* est un mot très fort dans l'histoire des idées : depuis Aristote et jusqu'à la philosophie post-moderne, en passant par les Pères de l'Église, et notamment Denys le pseudo-Aréopagite, la dialectique négative a été, plus qu'un instrument, un vrai courant de pensée.

Partant du thème biblique du « dieu caché », l'apophatisme désigne originellement une attitude de l'esprit face à l'incompréhensibilité de dieu ; il ne s'agit pas d'une opération intellectuelle, mais de la conscience de l'incognoscibilité de la nature divine qui conduit à une expérience, une rencontre avec le dieu personnel de la révélation. Dans sa préface aux *Cœuvres complètes de Denis l'Aréopagite*, Maurice de Gandillac explique : « La

1. Cet article a été écrit pour rendre hommage à André Guillou, qui a été mon professeur. Mais l'idée que je défends me vient de mon premier maître, Dimos Théos.

2. Maurice de Gandillac, *Œuvres complètes de Denis l'Aréopagite*, Paris, Aubier, 1943.
3. Ingunn Lunde, « A rhetoric of apophatism », in Hågg Henny Fiskå (dir.), *Language and Negativity* [Communications présentées au congrès tenu à Bergen en novembre 1997], Oslo, Novus press, 2000, p. 16.
4. *Tō ὑπὲρ ταῦτα νέφει κρύπτεται, τὴν σὴν διαφεύγον ἀμβλωπιαν*, Grégoire de Nazianze, Discours XXIX, 8, PG 36, 84 C. Dans l'apophatisme de Grégoire, Christopher A. Beeley (*Gregory of Nazianzus on the Trinity and the Knowledge of God*, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 90-113) voit une promotion de la foi comme unique moyen d'accession à la connaissance de dieu ; l'auteur semble de ce fait associer l'apophatisme de Grégoire à une sorte de passivité croyante, ce qui ne semble pas concorder toutefois avec la doctrine cappadocienne.
5. Denys le pseudo-Aréopagite, *Noms divins* IV, 4, 697 B et s. Voir Ch. Trottmann, A. Vasiliu, *Du visible à l'intelligible : lumière et ténèbres de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, notamment les articles de Pascal Blanchard, « La Vie de Moïse et la théognosie selon Grégoire de Nysse », p. 327-343, et, de Ysabel de Andia, « L'entrée dans la ténèbre divine et le feu de l'esprit », p. 357-371.
6. Pour un aperçu analytique de ces questions dans l'Orient chrétien, voir Marios Mpezos, *Διώνυσος και Διονύσιος. Ελληνισμός και Χριστιανισμός στην Συγκριτική Φιλοσοφία της Θρησκείας (Dionysos et Dionysos. Hellenisme et christianisme au sein de la philosophie comparée des religions)*, Ellinika Grammata, Athènes 2000.
7. Cf. Andrew Radde-Gallwitz, *Basil of Caesarea, Gregory of Nyssa, and the transformation of divine simplicity*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 229 et note 10.

méthode négative (ou apophasis) est très brève, car elle se contente de définir l'essence divine en niant d'elle successivement les noms les plus lointains, puis les noms les plus proches. Elle dépasse ainsi le plan de la causalité. Mais la véritable théologie mystique est au-delà encore de ces négations progressives <sup>[2]</sup>. » Ce qui est souligné ici, dans la plus classique des études en la matière, c'est que la dialectique négative a une valeur subversive <sup>[3]</sup>. Nous faisons de cette dernière notre point de départ, afin d'essayer de comprendre comment l'art byzantin se constitue « en négations » par rapport à ce que la civilisation occidentale a instauré comme principe esthétique depuis le temps de la Renaissance. Mais l'« apophasis » que nous évoquons ne concerne pas seulement l'artifice méthodologique du départ ; on verra qu'elle s'érige en principe fondamental de la constitution même de l'image byzantine et justifie l'épithète « apophasique » dans le titre de cet article.

Symboliquement, la valeur subversive en question est illustrée chez Grégoire de Nazianze par le thème de la *ténèbre* <sup>[4]</sup> : cette configuration de l'expérience de l'incognoscibilité de dieu a eu une immense influence sur toute la mystique chrétienne, aussi bien occidentale qu'orientale. De façon complémentaire, Denys le pseudo-Aréopagite propose une définition ontologique de la lumière dans sa fonction anagogique : elle transcende tout sujet naturel, dont l'illumination constitue la préparation d'entrée dans la ténèbre lumineuse située au-delà de l'intelligible, métaphore de la demeure d'un dieu agnostique <sup>[5]</sup>. L'apophasis revêt ainsi très tôt un caractère supra-visuel, constitutif de l'arcane qui vise à protéger les réalités divines des contresens. Elle impose un respect de ces réalités, elle induit à l'acceptation de leur approche par des voies esotériques, qui se détournent de l'apodeiktique.

Vue sous cet angle-là, la théologie mystique est le versant affectif de la contemplation intellectuelle, qui se dresse en quelque sorte contre l'élitisme intellectualiste. Dans ce cadre, procéder par négations signifie renoncer aux nominations et les jugements et abandonner l'acte cognitif au profit d'une connaissance non discursive, qui relève d'un état extatique. La gnoseologie ainsi établie n'est pas possessive, mais participative <sup>[6]</sup> ; elle permet de pénétrer l'intimité du divin, en donnant en même temps conscience des limites de la raison, qui s'avère définitivement incapable de rendre compte de la vérité transcendante <sup>[7]</sup>.

Une fois le logocentrisme ébranlé, l'expérience de dieu dans l'illumination agnostique est typiquement exprimée en termes de vision, *théoria*, comme dans cette belle métaphore, qui provient de la plume de Grégoire de Nysse :

Dans la science picturale il existe dans les différentes couleurs une matière qui complète l'imitation de l'être vivant, et celui qui regarde l'image qui a été complétée par les couleurs au moyen de l'art, n'accède pas à ce qui est à voir en contemplant les pigments

qui ont été enduits sur le tableau, mais ne voit que la forme, que l'artiste a révélée au moyen des couleurs. C'est ainsi qu'il convient à propos de ce texte de ne pas se fixer sur la matière des différentes couleurs que sont les mots, mais de voir en eux comme une figure royale, qui se dessine à travers les purs concepts. Ces mots, sont comme le blanc, l'ocre, le noir, le rouge, le bleu ou quelque autre couleur ; selon leurs significations premières ils sont bouche, baiser, myrrhe, vin, et les noms des membres du corps, et le lit, et les jeunes filles et leurs pareils. Mais la forme qu'ils composent est la béatitude et l'apathie et la parenté avec le divin, et l'aliénation du mal et la ressemblance de ce qui est vraiment beau et bien. Car ce sont là les concepts qui témoignent chez Salomon cette sagesse qui surpasse les termes de la sagesse humaine <sup>[8]</sup>.

Il est évident ici que l'image, tout comme le nom, ne remplit sa fonction que dans son dépassement. La *vision* se détourne volontairement du pragmatisme et revendique une place exemplaire dans le vocabulaire qui aspire à expliciter la contemplation des vérités sur-essentielles. Désormais, sa place est privilégiée dans cette « surenchère ontologique de l'hyper-essentialité <sup>[9]</sup> », et son rôle est protagoniste dans l'acception d'un mode d'être ineffable <sup>[10]</sup>. Nous ne nous arrêterons pas ici aux modalités historiques de ces procédés intellectuels ; la question que l'on se posera est de savoir comment ce « mode d'être ineffable » peut être traduit en termes plastiques.

Pour René Roques, l'apophasie visuelle est à comprendre comme « dissemblance <sup>[11]</sup> » ; dans le troisième chapitre de la *Hiérarchie céleste*, en effet, Denys est explicite :

Si donc, dans les choses divines, l'affirmation est moins juste, et la négation plus vraie, il convient qu'on n'essaie point d'exposer, sous des formes qui leur soient analogues, ces secrets enveloppés d'une sainte obscurité ; car ce n'est point abaisser, c'est relever au contraire les célestes beautés que de les dépendre sous des traits évidemment inexacts, puisqu'on avoue par là qu'il y a tout un monde entre elles et les objets matériels <sup>[12]</sup>.

La dissemblance serait donc un gage de distanciation, mais qui est loin de pousser la figuration aux limites de l'aniconisme. La question de la *mimésis* reste toujours de vigueur, et le symbolisme de Denys n'équivaut point à abstraction. Non seulement le monde intelligible est à percevoir à travers l'image du monde sensible <sup>[13]</sup>, mais la ressemblance s'impose quand il s'agit de façonner les images des réalités célestes :

Il est donc possible de forger, pour désigner les êtres célestes, des figures qui ne soient point sans harmonie avec eux en partant même des parties les plus viles de la matière, puisque cette matière, elle aussi, ayant reçu l'existence de Celui qui est réellement beau, conserve, dans toute sa disposition matérielle, certains échos de la splendeur intelligente et qu'on peut s'élever, grâce à eux, les archétypes immatériels, à condition, comme on l'a dit, de prendre les similitudes sur le mode de la dissemblance et de ne point les définir univoquement mais en les adaptant plutôt et en les appropriant aux caractères respectifs des êtres intelligents et des êtres sensibles <sup>[14]</sup>.

8. Grégoire de Nysse, *Commentaire Cant. I*, PG 776AB.
9. Jacques Derrida, « Comment ne pas parler. Dénégations », *Psyché, Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 541.
10. Jacques Derrida, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1976, p. 6.
11. Voir par exemple son livre classique *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, 1983, p. 207, ainsi que l'article « De l'implication des méthodes théologiques chez le Pseudo-Denys », *Revue d'ascétique et de mystique*, 30 (1954), p. 268-274.
12. Traduction de Maurice de Gandillac dans l'édition de *La Hiérarchie céleste* par Gunther Heil, Sources chrétiennes 58 bis, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 190-191.
13. Voir Andrew Louth, « Truly visible things are manifest images of invisible things: Dionysius the areopagite on knowing the invisible », in Giselle de Nie, Karl F. Morrison, Marco Mostert (dir.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2005, p. 15-24.
14. Traduction de Maurice de Gandillac dans l'édition de *La Hiérarchie céleste* par Gunther Heil, Sources Chrétiennes 58 bis, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 83.

Entre ressemblance et dissemblance, les écrits dionysiens esquissent un espace où l'image sert à « penser la représentation avec son opacité, et l'imitation avec ce qui est capable de la ruiner <sup>[15]</sup> ». Si, selon Georges Didi-Huberman, ceci est une propriété innée à toute image, elle n'a jamais été aussi prégnante que dans le monde byzantin, qui en fait un vrai *modus operandi*, en contraste aux systèmes figuratifs qui prévalent dans l'Occident.

En Orient aussi bien qu'en Occident, l'apophatisme est une méthode courante, mais les modalités de sa perception et de ses fonctionnalités ne sont pas les mêmes <sup>[16]</sup>, comme d'éminents théologiens, comme Vladimir Lossky, ou Dumitru Stăniloae l'ont montré. En Orient aussi bien qu'en Occident, la compensation de la transcendance est l'immanence ; mais son expression admet plusieurs interprétations, souvent plus littéraires qu'effectives. En Orient aussi bien qu'en Occident, la *mimésis* est à l'avant-scène, mais son entendement est différent quand même l'iconographie est identique ; pour l'Occident elle se réfère à la nature du modèle, aspirant à libérer l'esprit de la multiplicité, et à lui conférer la connaissance de l'essentiel, tandis qu'en Orient elle relève de la figuration de l'hypostase, aspirant au dépassement existentiel <sup>[17]</sup>. Il en résulte dans le premier cas ce qu'on appellerait un *réalisme (plus ou moins) mystique*, dans le second un *mysticisme (plus ou moins) réaliste*. Le premier dépend du prédicat de la vraisemblance, le second d'un oxymoron qui ne cède à l'affirmation qu'au moyen de sa contestation.

L'art comme élément d'une linguistique universelle, selon le modèle de Focillon <sup>[18]</sup>, qui érige les relations formelles dans une œuvre et entre les œuvres au rang d'un ordre, d'une métaphore de l'univers, n'est pas adéquat pour entendre le contenu de la forme. Selon Damisch, cette dernière n'est pas une sorte de revêtement du contenu, mais elle a un sens à elle, elle se signifie sans se limiter à des significations extérieures <sup>[19]</sup>. Dans les paragraphes qui suivent, nous n'entendons pas le système figuratif comme un ensemble de moyens d'expression dont l'évolution subirait les règles de l'usure ou bien de sélection d'expériences plastiques : un système en équilibre, autrement dit un état instantané du système, n'existe pas ; il y a seulement un devenir incessant soumis en une logique purement interne, en dialectique avec le cadre environnant. C'est ce qui fait que chaque œuvre d'art incorpore en elle-même les conditions, techniques aussi bien que mentales, qui ont permis sa mise au jour : la problématique et la dynamique propre du système entier s'y trouvent alors affichées, d'une manière qui tient aussi bien du rétrospectif que du prophétique.

La forme, en deçà l'interaction entre les significations extrinsèques ou référentielles, les résonnances émotives et le contenu immanent de l'œuvre <sup>[20]</sup>, est le « lieu » idéal où les conditions de production d'une œuvre transparaissent. C'est dans cet état d'esprit que nous nous pencherons sur

15. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 220.

16. Voir par exemple, pour ce qui concerne l'œuvre aréopagitique, Ysabel de Andia (dir.), *Denys l'Aréopagite et sa postériorité en Orient et en Occident. Actes du Colloque International, Paris, 21-24 septembre 1994*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1997.

17. C'est une de nos thèses principales dans Maria Zoubouli, *L'Image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*, Association Pierre Belon – Paris, De Boccard, 2013. Voir aussi Georges Zographidis, *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας (Philosophie byzantine de l'image)*, Ellinika Grammata, Athènes, 1997.

18. Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, Puf, 1981.

19. Hubert Damisch, « Un "outil" plastique : le nuage », *Revue d'esthétique*, 11, fasc. 1 et 2, janvier-juin 1958, p. 105.

20. Nous empruntons ici les formules d'Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13.

deux images correspondant à deux systèmes de représentation : la *Madonne des Tempi* et la *Théotokos de Vladimir*. Ce choix ne repose pas sur des critères paradigmatiques, mais séquentiels.

L'image de la Vierge est une image emblématique pour la chrétienté orientale : elle contient un modèle typique de la gestion du pouvoir impérial et de son impact social à travers les cérémonies rituelles, notamment après la crise iconoclaste <sup>[21]</sup>. À travers son rôle social, liturgique et politique, elle institue aussi un certain statut esthétique, qui ne reflète pas seulement le « bon goût » byzantin, mais surtout une certaine appréhension du monde. Sa beauté se veut irrésistible, radiante, exprimant le plus haut statut existentiel qui puisse être acquis par les humains. Elle se propose de ce fait comme le « degré zéro » de la figure humaine.

L'image de la Vierge n'est pas moins emblématique pour la chrétienté occidentale : plus qu'aucune autre figure, elle exprime la possibilité et la légitimité d'un discours « significatif » sur la divinité. La Madone tenant son enfant dans les bras est en quelque sorte la synecdoque de la dogmatique chrétienne et de ce fait un des champs les plus privilégiés pour sa phénoménologie ; nous penserons à ce propos l'excellente lecture de la Madone Sixtine de Raphaël par Daniel Arasse <sup>[22]</sup>.

Raffaello Sanzio, plus connu sous le nom de Raphaël (1483-1520), a longtemps été considéré comme le plus grand peintre qui n'ait jamais existé, et on le tient toujours pour l'artiste en qui la peinture aurait trouvé son expression achevée. Son art, fait de mesure, de grâce et d'harmonie, porte la Renaissance à son apogée et influence profondément la peinture occidentale jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. La *Madone des Tempi* (75 x 51 cm) est un tableau peint en 1508 sur bois de peuplier et conservé à l'Alte Pinakothek de Munich.

Dans un document du XVIII<sup>e</sup> siècle, il en est fait mention comme appartenant à la famille Tempi de Florence ; cette dernière le vend, en 1829, au roi de Bavière, Louis I<sup>er</sup> <sup>[23]</sup>. La *Madone des Tempi* est considérée comme l'achèvement des recherches que Raphaël avait entreprises avec les madones de la période florentine, sa « synthèse conclusive », qui pourrait avoir été achevée à Rome. Elle serait de ce fait le précurseur de la *madone* par excellence, celle du Granduca.

En position axiale au centre du tableau la Vierge tient le Christ dans ses bras, tournant le regard vers l'enfant qui porte sa joue contre la joue de sa mère, mais tourne son regard obliquement vers la gauche. Il est nu, affichant une chair rose et tendre, tandis que sa mère est habillée très élégamment, avec une robe rouge sur laquelle se superpose une belle écharpe bleu-vert doublée d'un voile transparent, qui lui couvre aussi la tête. Dans le fond on voit se dessiner un paysage en profondeur, avec des constructions.

21. C'est la brillante analyse de Bissera Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, 2006.

22. Daniel Arasse, « Le tableau préféré », *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2007, p. 19-29 ; *idem*, « L'ange spectateur : La Madone Sixtine et Walter Benjamin », *Traverses*, 3 (1992), p. 8-19.

23. Pour ce qui concerne les conditions historiques dans lesquelles cette œuvre a vu le jour, voir François-Anatole Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*, vol. III, Paris, Librairie de Vve J. Renouard, 1869, p. 43-52.



Raphaël, *Madonne des Tempi*.

La scène, avec dominance de la verticalité, forme un ensemble géométriquement équilibré dessinant une pyramide ; la géométrie des lignes qui s'entrecroisent est harmonieuse, impliquant un gracieux mouvement. Les tresses dorées du vêtement de la Vierge sont discrètes. Les traits de plis suggèrent un volume naturel. Le rendu de la chair témoigne de l'achèvement de la finesse enseignée par Léonardo.

Vasari, citant l'épithaphe composée par cardinal Bembo à la mort de Raphaël en 1520, traite le peintre comme le rival de la mère nature, qui craint d'être vaincue par lui <sup>[24]</sup>. En effet, la notion de *ratio* domine dans la construction du premier plan par rapport au fond, en tenant compte des règles de la perspective et en invitant le regard à traverser le tableau. L'anatomie et les proportions sont parfaites. L'agencement des couleurs ainsi que le jeu de la lumière sur les formes font appel aux sensations les plus naturelles qui dévoilent, en ce qui concerne par exemple le paysage toscan, plus que sa représentation, son intimité <sup>[25]</sup>. « L'illusion devient allusion et la perspective sert comme un outil métaphorique pour élever l'expérience des sens à une perception supérieure <sup>[26]</sup>. » Il faut contempler le monde pour voir dieu.

La composition se donne comme « fenêtre ouverte », ou mieux, suivant Daniel Arasse, comme une mise en scène de la forme naturelle qui constitue l'imagier par excellence de la chrétienté occidentale : l'humanité dans une harmonie de l'art, la nature, la science et la religion.

Selon les spécialistes, la madone des *Tempi* renverse l'ordre que Michelangelo avait établi pour les regards qui ne se croisent point, l'enfant se retournant décidément loin de sa mère ; pour Raphaël, l'enjeu est de peindre l'intimité la plus complète sans pour autant enfreindre cette tradition. Cette intimité est investie d'un accent volontairement emphatique : l'enfant se retourne pour éviter justement l'excès de l'expression d'amour maternel. Il s'agit d'une réaction très commune, très humaine, sans toutefois tomber dans le sentimentalisme <sup>[27]</sup>. Elle marque la distance des natures entre elle et son fils. La vision de la « dona-angelo » provient de l'influence scholastique, qui met l'accent sur la transfiguration causée par l'illumination de la grâce. Cette « angélisation », présente déjà dans les œuvres de Duccio et de Cimabue que Raphaël étudie à Florence, serait responsable d'un sentiment statique, qui relève de la religiosité mystique. La pureté des formes et la transparence de la lumière sont synonymes d'une harmonie spirituelle qui relie la terre et le ciel dans une perfection globalisante <sup>[28]</sup>. Autrement dit, le message investi par Raphaël dans la *Madone des Tempi* n'est pas associé à un manifeste réaliste : la réalité « nue » n'est pas gracieuse, la vérité (théologique) l'est.

Les représentations de la Mère de dieu dans l'art byzantin sont souvent associées à des qualificatifs qui font référence à son attitude. La *Théotokos* de Vladimir (78 x 55 cm), actuellement à la galerie Trétiakov de Moscou, est une

24. Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, t. V, p. 224.
25. Sur la manière dont la nature et l'art interfèrent pendant la Renaissance italienne, voir Mary D. Garrard, *Brunelleschi's Egg: Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy*, University of California press, Berkeley 2010.
26. Charles H. Carman, « Meanings of Perspective in the Renaissance: Tensions and Resolution », in John Shannon Hendrix and Charles H. Carman (dir.), *Renaissance Theories of Vision*, Burlington, Ashgate, Farnham, 2010, p. 41. Notons que l'importance de la perspective à l'époque de la Renaissance ne se limite pas à une manière symbolique d'appréhender le monde (Panofsky), mais aussi à un sérieux impact sur la science et la technologie à venir ; voir Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2009.
27. Szokolczai Árpád, *Sociology, Religion, and Grace: A Quest for the Renaissance*, Londres, Routledge, 2007, p. 281-282.
28. Walter Mauro, « Le madonne nella nobiltà stilnovista », in C. Gizzi (dir.), *Raffaello e Dante*, Florence, Charta, 1992, p. 75-80.



Vladimir, *Théotokos*.

*Éléousa*, un type iconographique très populaire, avec le Christ se blottissant contre la joue de sa mère.

Réalisée à Constantinople par un artiste anonyme au début du XI<sup>e</sup> siècle, elle a été envoyée comme cadeau au grand-duc Iouri Dolgorouki de Kiev par le patriarche Loukas Chrysovèrgès ; transférée dans la cathédrale de L'Assomption de Vladimir, puis dans la cathédrale de la Dormition du Kremlin à Moscou, elle acquiert la réputation de miraculeuse et devint une des icônes les plus vénérées de Russie. Du point de vue artistique, la Vierge de Vladimir est un chef-d'œuvre de la Renaissance comnénienne, introduisant l'humanité et l'émotion dans la peinture byzantine sobre et « dogmatique » de la période précédente. Maintes fois copiée et largement diffusée, elle influença beaucoup l'évolution ultérieure de la peinture orthodoxe <sup>[29]</sup>.

L'icône de Vladimir présente une disposition très ressemblante à celle de la *Madone des Tempi* que nous venons de voir : Au centre de la composition, en position axiale la *Théotokos* tient le Christ dans ses bras, tournant le regard vers le spectateur. L'enfant porte sa joue contre la joue de sa mère, qu'il regarde avec affection. Austère dans son maphorion noir tressé d'or et décoré d'étoiles symboliques, celle-ci adresse toutefois un regard tendre, voire mélancolique, vers le spectateur. Tous les signes iconiques sont disposés sur un fond uni or, où on lit, des deux côtés de la tête, l'inscription MP ΘV (Mère de dieu) et IC XC (Jésus-Christ). Cette inscription est destinée à expliciter le contenu de la scène, mais elle remplit également des fonctions complémentaires :

- a) Comme signe linguistique inséré dans la composition picturale, qui touche alors au mot, au *nomen sacrum* <sup>[30]</sup> et attache son référent à la réalité historique testamentaire ;
- b) Comme outil plastique responsable d'un effet de distanciation, qui rappelle le « non-naturel » de la réalité plastique et renvoie à la bi-dimensionnalité de l'écriture ;
- c) Son statut d'inscription (dont le signifiant noématique est absolument arbitraire) évoque l'argument de la circonscription, que l'apologie iconophile désigne comme fonction essentielle de l'image <sup>[31]</sup>.

La scène, avec dominance de la verticalité, forme un ensemble géométriquement équilibré, quoique non symétrique ; l'effet « statique » n'est pas sans cacher un mouvement, créé par la diagonale sur laquelle les deux bouches se rencontrent. Le chiton clair du Christ dessine une courbe qui réunit tous les tresses dorées du vêtement de la Vierge. Pour ce qui est du traitement des vêtements, les traits de plis suggèrent un « volume » qui ne s'affirme pourtant pas par rapport au fond.

Les surfaces ne sont point transparentes ; chacune s'affirme en se superposant sur l'autre, de sorte qu'on a une nette distinction du « devant »

29. Kurt Weitzmann et al., *Les Icônes*, Paris, Nathan, 1982 ; Tania Velmans, « Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 217-233 ; David Miller, « Legends of the icon of our lady of Vladimir: a study of the development of muscovite national consciousness », *Speculum*, 43/4, 1968, p. 657-670.

30. Gilbert Dagron, « Frontières et marges : le jeu du sacré à Byzance », in *La Romanité chrétienne en Orient : héritages et mutations*, Londres, Variorum Reprints 1984, XII, p. 162.

31. Voir Nicéphore, *Antirrétiques* I, PG 100, col. 253 A - 256 A ; Théodore Stoudite, *Epistola ad Platonem*, PG 99, 501 B.

et du « derrière » et que l'on peut distinguer des plans par rapport à un fond. La succession de ces plans ne suit pas pour autant un agencement logique : le bras gauche du Christ entourant le cou de sa mère est nettement plus long que son bras droit ; les proportions de son corps ne sont pas celles d'un enfant. De même, les formes ne sont pas « naturelles ». Les personnages se trouvent surpris dans des positions qui ne sont pas géométriquement correctes. À l'absence d'organisation « rationnelle », s'ajoute toute une série de jeux plastiques qui mettent en cause le sens de la profondeur pour promouvoir très explicitement le bidimensionnel.

À cette impression contribue également l'usage de la lumière, qui provient d'une source extérieure au champ et tombe avec des rayons parallèles verticalement sur lui, rassemblant en une unité les différents plans. De ce fait, les ombres se limitent dans la périphérie des surfaces conférant à l'image une forte connotation idéologique, qui tient sans doute à l'évocation de l'hypostase de la personne peinte et non à un instantané quelconque de sa nature.

Les rapports entre surfaces n'empruntant pas la dialectique clair-obscur, chaque forme se trouve uniformément illuminée, et donc parfaitement indépendante, dispensée de toute justification statique. Ainsi la gravitation est anéantie. L'or rend leur forme aux surfaces qui en sont ainsi presque animées, flottant dans un photo-espace sans dimensions. La lumière a aussi une action sur le temps qui semble suspendu, et cette achronie confère aux regards et aux gestes un caractère officiel, hiératique et monumental.

Les composantes colorées forment une gamme restreinte de caractères et de tons, où domine le jaune-or, contrastant fortement avec le vêtement noir de la Vierge. Le vêtement clair du Christ avec la surenchère des chrysographies produit un effet impressionnant, d'une texture irréaliste, qui le rattache à la condition céleste. Les contours de chaque surface étant bien fermes, la coloration concerne chaque fois un espace bien délimité. L'impression de volume est soulignée grâce aux rehaussements, mais la stylisation dans le rendu conventionnel du corps évoque toujours la bidimensionnalité.

Bien que la touche et le geste de l'artiste soient visibles, surtout dans les rehaussements, celui-ci n'affiche pas sa signature. Cet anonymat a été très souvent commenté comme la soumission de l'artiste à l'autorité doctrinale et ecclésiastique ; on devrait avant tout y voir l'insinuation d'une création non inventée, mais révélée.

En partant de l'archétype raphaélien vers l'icône byzantine, il est évident que nous pouvons envisager la syntaxe plastique de cette dernière en termes

apophatiques : elle s'abstient de se constituer sur un positivisme « naturel ». Au contraire, elle repose sur un jeu de dyades structurantes, qui sont autant d'affirmations et négations induites souvent à l'intérieur du même élément, et qui opposent : dynamique – équilibré, figuratif – stylisé, profondeur (volume) – bi-dimensionnalité, plan unique et pluralité des points de vue, organique – inorganique, noir – lumière, sublimation du contenu – sobriété de l'exécution, etc. En réalité, cette opposition ne suit pas un canon régulier et il est vain d'évoquer des binômes confinés ; il s'agit plutôt d'allégations multiples, combinées de multiples abrogations. On a ainsi un assortiment d'assertions plastiques qui ne tiennent pas « naturellement » ensemble, mais qui introduisent une sorte de « coïncidence des opposés » ; l'affirmation « contient » sa propre négation plutôt que de se laisser « corriger » par elle *a posteriori*.

La gestion simultanée d'énoncés plastiques antagonistes, ou bien la réflexivité des énoncés qui « enveloppent » leur propre thèse et son antithèse, ne doit pas être entendue dans une perspective d'opposition, comme un conflit, mais comme le couplage d'éléments contraires selon une dynamique constante d'équilibration et de questionnement, qui fonctionne comme source d'émotions. Cette astuce a le pouvoir étonnant de modifier les schémas de pensée, pas en tant qu'« ordonnance », mais en tant qu'« orchestration », qui se sert d'un instrumentaire établi pour produire des timbres et des harmonies nouvelles.

Ces derniers sont équivalents à des « jeux de langage », qui ne se limitent pas simplement à des comptes rendus décrivant faits et réalités ; le langage plastique est certainement descripteur, mais aussi créateur de réalités. Dans le cas byzantin, les situations d'interaction antinomique sont créatrices de nouveaux sens et structurent les agissements. On pensera notamment aux potentialités qu'elles offrent sur le plan de la création, mais aussi de la perception, influençant fortement l'adhésion affective, mais aussi le soulignement des données cognitives et morales. Sous cet angle de vue, les paradoxes plastiques des Byzantins apparaissent comme des formes discursivement construites, bien qu'aucune normalisation théorique du procédé ne soit connue jusqu'à ce jour.

La coïncidence des opposés conduit à son propre franchissement, à son *au-delà*. Mais rien ne se passe comme si après elle, une fois seulement qu'elle eût été dépassée, l'au-delà pût enfin se montrer. Puisqu'elle coïncide avec son au-delà, l'icône est elle-même son propre au-delà <sup>[32]</sup>. Autrement dit, la conjugaison thèse-antithèse n'est pas un rapport neutralisant, mais au contraire un rapport dynamique : la nature du modèle exige que nos conjectures sur lui, pour qu'elles approchent le plus possible de sa divinité, ne privilégient ni l'affirmation ni la négation.

32. Lorenzo Peña, « Au-delà de la coïncidence des opposés : Remarques sur la théologie copulative chez Nicolas de Cuse », *Revue de théologie et de philosophie*, 121, 1989, p. 72.

On sait combien, dans la littérature byzantine aussi bien que dans les pratiques artistiques, l'archétype formel est incontestable, conduisant à une iconographie pleine de répétitions, voire de redondances. Néanmoins, l'expression picturale byzantine, tout en étant identique au modèle, clame en même temps la différence<sup>[33]</sup> : cette composition d'opposés a des composantes qui ne sont pas confondues, et qui se retrouvent à la fin identifiées au message total qu'elles constituent ensemble : représenter la divinité dans l'altérité conjecturale implique que l'imperfection et l'altérité doivent évoquer la perfection et l'identité, compte tenu de l'insuffisance de la faculté humaine, inadéquate au divin. « Nier » ici doit être compris dans le sens de s'abstenir d'énoncer.

La forme picturale, telle qu'elle est issue de cette conjugaison d'antinomies est comme l'effet d'une « métamorphose » de la forme naturelle, instituant en même temps le fait pictural comme une métaphore. La suite de paradoxes plastiques fait effet de distanciation : sans être figée dans le statut de symbole, la composition ne se donne pas non plus comme « fenêtre ouverte » ; le spectateur est face à une virtualité topologique qui, bien qu'elle soit distincte de l'expérience raisonnante, n'empêche pas pour autant son engagement à l'intérieur de l'image.

La « sortie de l'image » et l'« entrée dans l'image » sont indiscernables, pas successives mais complémentaires. L'icône est à la fois possession du figuré et sortie de lui ; le spectateur expérience l'épeptase :

Le mot par sa composition même se prête à exprimer le double élément. Il est d'une part possession « ἐπί » ; il y a saisie réelle de quelque chose et intériorité de dieu dans l'âme. Il est d'autre part « ἐκ », sortie de soi, irréductibilité infinie de dieu à l'âme, qui arrache toujours l'âme à elle-même dans l'extase de l'amour<sup>[34]</sup>.

De nombreux chercheurs et artistes ont vu dans le mode byzantin une sorte de précurseur ou antécédent moderniste<sup>[35]</sup> ; il faut toutefois souligner que l'apophatisme visuel byzantin n'est pas à comprendre comme un manifeste plastique, car il présuppose une série d'acceptations, comme :

- a) la transcendance divine et l'impossibilité des moyens humains pour son investigation ;
- b) dans le discours anthropologique et théologique, la promotion de la notion de l'hypostase aux dépens des notions classiques comme « nature », « essence », « substance », etc. ;
- c) l'exclusion de l'illusion dans la recherche de la vérité fondamentale, au-delà des phénomènes, puisqu'il ne s'agit pas de « percevoir » le représenté, mais de l'intérioriser ;
- d) l'intégration de la matière dans la transcendance : la nature n'est pas un modèle, mais un reflet – au même titre que les arts, et en même temps tous sont une voie *naturellement surnaturelle* vers la contemplation du principe.

33. Il s'agit d'une assertion typique de l'argumentation iconophile, exprimée catégoriquement sous forme de définition : *Εἰκὼν μὲν οὖν ἐστὶν ὁμοίωμα χαρακτηρίζον τὸ πρωτότυπον μετὰ τοῦ καὶ τινὰ διαφορὰν ἔχειν πρὸς αὐτό· οὐ γὰρ κατὰ πάντα ἢ εἰκὼν ὁμοιοῦται πρὸς τὸ ἀρχέτυπον.* Jean Damascène, *Logos apologetikos I*, Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos III: Contra imaginum calumniatores orationes tres*, Berlin, Walter De Gruyter, 19759, p. 83.

34. Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de Saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1944, p. 303.

35. Voir les travaux de Marie-José Baudinet, « La relation iconique à Byzance... », p. 105-106 ; « L'incarnation, l'image, la voix », in *Esprit*, II, 1982, p. 188-199 ; *L'Image naturelle*, Paris, Le nouveau commerce, 1995, et surtout *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996. Les thèses de l'auteur sont certainement les plus intéressantes parmi un nombre important d'options d'approche (d'ailleurs très inégales) de cet itinéraire de pensée. Voir aussi Ioannis Ziogas, *Ο βυζαντινός Μάλεβιτς (Malévich byzantin)*, Athènes, Stachy, 2000.

Ces acceptions, et bien d'autres encore, sont autant de coordonnées culturelles, que l'on pourrait envisager « apophatiquement » par rapport à celles de la Renaissance :

Toutes les deux Vierges de notre exemple fuient l'usure qui est synonyme de la matière : mortalité, mutabilité ; mais les rapports entre forme et matière qu'elles insinuent sont distincts, justement parce que ce qui se met « en apparence » est différent. Chez Raphaël, la divinité est proposée comme possibilité actuelle, tandis que dans la Vierge de Vladimir elle est possibilité eschatologique, elle est devenir et non achèvement. Dans ce contexte, la première offre la beauté comme un spectacle *per se*. Le corps est, dans les deux cas, le centre du monde, mais la Renaissance en adopte une version classique, exprimée éloquemment avec l'homme *ad quadratum* de Léonard de Vinci : le *défini* (clos, stable, mesuré) est la métaphore du *définitif*. La ressemblance est *a priori* vraisemblance. Pour Byzance par contre, la ressemblance est un point de départ plutôt qu'une coordonnée stable : entreprenant un jeu de transformations, l'artiste lève la vraisemblance sans la supprimer. Cette astuce lui permet d'insinuer le ressort du transcendant. Bien sûr, toute image est un jeu entre représentation (le répété qui se voit, spatialement) et présentation (l'unique qui nous regarde, temporellement) <sup>[36]</sup>. Byzance prime le second, la Renaissance le premier.

La Vierge de Raphael est donc d'abord représentation, puis présence, tandis que celle de Vladimir d'abord présence, puis retrait, puis représentation : elle indique d'emblée un retrait antérieur à la présence qu'elle signifie. Le contact immédiat avec l'icône, avant qu'elle ne signifie quoi que ce soit, est de l'ordre du vide laissé par celui qui est passé. « La trace signifie cette antériorité du retrait sur l'entrée, elle me met en rapport avec ce qui, poursuivant son chemin, dont le mode d'être est l'éloignement, toujours en avance sur moi, n'est pas en premier lieu dans le champ de mon expérience. Il n'y a de trace que d'un départ, et elle souligne mon retard <sup>[37]</sup>. »

Tandis que la tradition orientale insiste sur l'inaccessibilité du divin <sup>[38]</sup>, son homologue occidentale favorise « le goût de dieu ». La science optique articule ici un discours de mesure, exactitude, rationalité, objectivité et maîtrise ; l'objectivation va de pair avec la chosification <sup>[39]</sup>. Elle a un effet modélisateur, normatif, qui ne ménage pas d'espace pour l'insaisissable ; sa médiatisation visuelle lui a valu la dissipation du *gnofos*, pas seulement sur les images, mais aussi dans les consciences.

L'icône se propose au contraire comme un *gnofos* : comme dans la figure poétique dionysienne, elle est à la fois le lieu du transcendant et la modalité de son expérience. Devant elle, l'état du sujet sera « inconnaissance » – prise de conscience de l'inadéquation entre contemplant et contemplé, puisque dieu reste inconcevable en soi. Ces remarques relèvent directement de ce que Denys

36. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 378.

37. Goetz Benoît, Colléony Jacques, « La question de la trace : extase, mémoire, vestige », *Le Cahier du Collège international de philosophie* 6 (octobre 1988), p. 174.

38. Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de Saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1944, p. 224.

39. Voir Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la chose du sacré en Occident », in Jean-Marie Sansterre, Jean-Claude Schmitt, *Les Images dans les sociétés médiévales : Pour une histoire comparée*. Actes du colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université libre de Bruxelles, Rome, 19-20 juin 1998 (= *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 69, 1999), p. 77-111.

le pseudo-Aréopagite entend comme la « vision authentique <sup>[40]</sup> », dont les caractéristiques principales sont les suivantes :

- ligature de toutes les opérations des sens et de l'intelligence (*Th. Myst.* I, 1, 998B) ;
- abolition de la dualité entre objet et sujet que comporte toute perception (Moïse se délivre du spectacle et des spectateurs, *τῶν ὁρωμένων καὶ τῶν ὁρώντων* (*Th. Myst.* I, 3, 1001A) ;
- incompréhension de ce qu'on voit (*Lettre* I, 1065A) ;
- extase absolue hors de soi et de tout pour accéder « au rayon de la ténèbre » (*Th. Myst.* I, 1, 997B-1000A et 3, 1001A) ;
- passivité, *ἀνεργησία* (*Th. Myst.* I, 3, 1001A) ;
- silence, *ἀφθεγξία* (*Th. Myst.* I, 1, 997A) ;
- invisibilité, *ἀβλεψία* (*Th. Myst.* II, 1025A).

En transposant ces valeurs dans le domaine de la plastique, on comprend pourquoi l'art n'opère ni dans la cataphase, ni dans l'apophase, ni même dans leur conjonction, mais dans la transcendance de cette conjonction <sup>[41]</sup>. Puisque le contemplé résiste à la pénétration par les facultés humaines, on doit procéder à l'exclusion des moyens ordinaires de vision et d'intelligibilité. Cette agnosie n'est pas privation <sup>[42]</sup> ; au contraire, elle est une dialectique dynamique, qui consiste à mettre en cause les cataphases, mais sans se borner pour autant dans l'indétermination. L'apophatisme ne peut avoir de valeur cognitive que s'il arrive à placer le transcendant à un niveau supra-intellectif. Le refus des stratégies figuratives « classiques » ne signifie pas qu'on les méprise, mais que le contenu figuratif les transcende, accédant ainsi à l'expérience de la divinité <sup>[43]</sup>. L'enténébrement des certitudes visuelles qui sont analogiques à la réalité pourra être dévoilement de dieu ; la prise de conscience de l'agnosie équivaut à révélation. Autrement dit, l'icône n'est pas un lieu d'apparition, mais un lieu de *parousie*, un lieu d'appréhension au-delà de toute cognition :

Nous ambitionnons d'entrer dans cette obscurité trans-lumineuse, et de voir et de connaître précisément par l'effet de notre aveuglement et de notre ignorance mystique, celui qui échappe à toute contemplation et à toute connaissance. Car c'est véritablement voir et connaître, c'est louer l'infini d'une façon suréminente, de dire qu'il n'est rien de ce qui existe. Ainsi, celui qui façonne de la matière brute en une noble image, enlève les parties extérieures qui dérobaient la vue des formes internes, et dégage la beauté latente par le seul fait de ce retranchement <sup>[44]</sup>.

Apophatisme visuel signifie donc qu'il est possible de figurer le transcendant, mais pas de l'exprimer en lui-même ; on peut dresser un discours visuel sur lui, mais avec la conscience que ce discours ne le substitue pas ; on ne peut en tracer les traits que parce qu'il concède d'habiter sa trace. L'impact du langage pictural correspond précisément avec la situation religieuse décrite par l'apophatisme : Au plus haut sommet, se trouve le principe de la non-figuration, réservé à dieu seul <sup>[45]</sup> ; afin de laisser apparaître la réalité transcendante, l'icône doit abolir

40. Henri-Charles Puech, « La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l'Aréopagite et dans la tradition patristique », *Études carmélitaines*, 1938, p. 38.

41. Jeffrey Fisher, « The theology of dis/similarity: negation in Pseudo-Dionysius », *The Journal of Religion*, 81/4, 2001, p. 548.

42. Christian Guérard, « La théologie négative dans l'apophatisme grec », *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 68/2, 1984, p. 183-200.

43. Henri-Charles Puech, « La ténèbre mystique... », *op. cit.*, p. 40.

44. *Théologie Mystique* II, 1025AB, traduction par l'abbé Darboy (*Œuvres de Saint Denys l'Aréopagite*, Sagnier et Bray, Paris 1845, p. 465-477).

45. John Jones, « Sculpting god: the logic of dionysian negative theology », *Harvard Theological Review*, 89/4, 1996, p. 361.

toutes les stratégies figuratives, et toutes les formes et narrations « naturelles ». Elle doit éliminer, dans la peinture, l'*objet* aussi bien que le *concept*. Elle devient alors le *cénôme* de la divinité, et elle se sanctifie elle-même.

L'oxymore d'un art fondé sur la négation de la vision ne relève pas de l'euristique des expressions qui aspirent à cerner un imagier « exotique ». Il conduit à l'interrogation des principes mêmes qui fondent les modalités de la culture byzantine, et à la considération de la source de son code esthétique. Vu sous l'angle apophatique, l'art byzantin paraît, paradoxalement, moins « mystique » que dans les expressions littéraires dans lesquelles il est couramment enveloppé ; en incorporant l'apophase pour atteindre ce qui est au-delà, l'image à Byzance rend compte tout simplement de son incapacité de figurer la totalité de l'être. En introduisant une antithèse à côté de chaque « thèse » plastique, elle la rehausse d'une glose. Elle devient ainsi une méta-image, un commentaire à propos de la figurabilité, que nous devons prendre en compte aujourd'hui dans notre appréciation de la culture byzantine.